

ТЕНИ

В ЗАПАДНОМ
ИСКУССТВЕ

SHADOWS

THE DEPICTION OF CAST SHADOWS IN WESTERN ART

E. H. Gombrich

YALE UNIVERSITY PRESS
NEW HAVEN AND LONDON

ЭРНСТ
ГОМБОРИХ
ТЕНИ

В ЗАПАДНОМ
ИСКУССТВЕ

Перевод с английского

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

МОСКВА 2019

УДК 7.04.017
ББК 85.1
Г64

Переводчик Лия Эбралидзе
Научный редактор Надежда Проказина
Редактор Наталья Нарциссова

Гомбрих Э.

Г64 Тени в западном искусстве / Эрнст Гомбрих ; Пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2019. — 88 с.

ISBN 978-5-00139-119-7

В этой книге выдающегося историка искусств Эрнста Гомбриха рассматриваются особенности изображения теней в западной живописи. Автор обращает наше внимание на то, что обыкновенно ускользает от зрительского взгляда: почему тени появляются на живописных полотнах лишь изредка и для чего их использует художник? Начиная с эпохи Возрождения в одних случаях мастера подчеркивали их резкость, в других — намеренно уходили от их изображения. На примере знаменитых полотен автор показывает, как живописцы и графики разных направлений — от романтизма и импрессионизма до сюрреализма — использовали тени для придания изображению большей реалистичности или драматизма. Рассматривая восприятие теней в мифологии и западной философии, Гомбрих анализирует факторы, определяющие их изображение: форму, расположение, источник света, а также положение зрителя. Книга рассчитана на широкий круг читателей и всех интересующихся историей искусства.

УДК 7.04.017
ББК 85.1

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу nylib@alpina.ru.

ISBN 978-5-00139-119-7 (рус.)
ISBN 978-0-300-21004-0 (англ.)

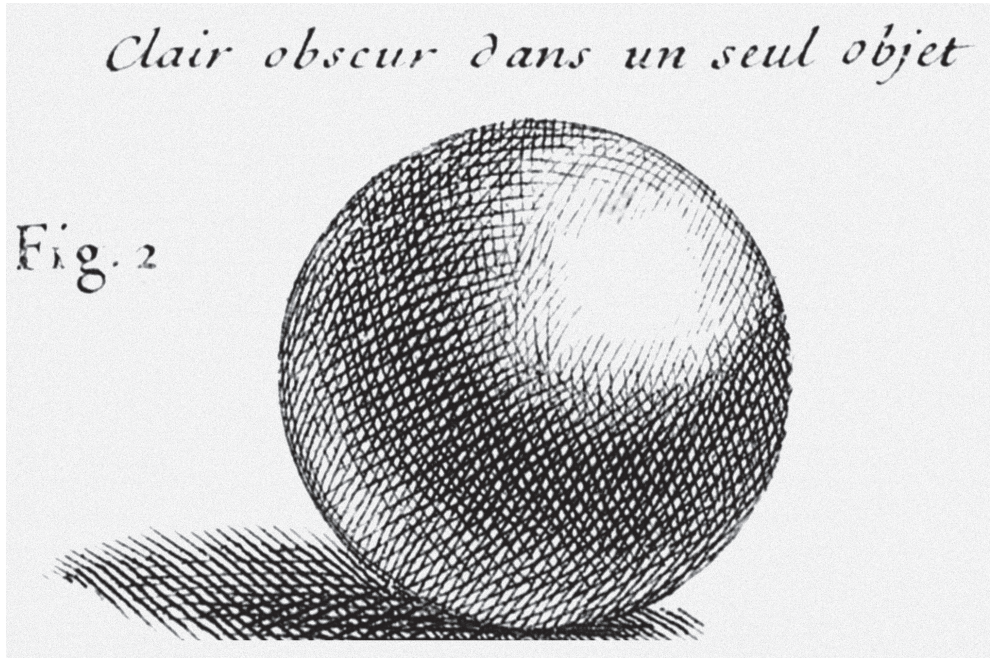
© New edition. The Estate of E.H. Gombrich 2014
© Introduction. Nation Gallery Company Limited
© This edition. Yale University Press 2014
© Издание на русском языке, перевод, оформление.
ООО «Альпина нон-фикшн», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	9
<i>Вступление</i>	11
ВИДЫ ТЕНЕЙ	
Взгляд историка искусства	27
Тень и законы оптики	29
Тень в мифах и легендах	35
Падающая тень в истории живописи	38
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ПАДАЮЩЕЙ ТЕНИ	
На примере произведений из коллекции лондонской Национальной галереи	47
<i>Благодарности</i>	83
<i>Список иллюстраций</i>	85
<i>Предметно-именной указатель</i>	87

Clair obscur dans un seul objet

Fig. 2



Роже де Пиль. Гравюра. Фрагмент. Начальные элементы практической живописи. Париж, 1684 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работы Эрнста Гомбриха во многом определили мое восприятие живописи. Думаю, то же могли бы сказать многие историки искусства моего поколения. В 15 лет я прочел «Историю искусства» и, подобно миллионам других, ощутил, что мне вручили карту великой неизведанной страны и научили без страха доверять своему исследовательскому чутью.

Надеюсь, мне простят такое личное вступление к каталогу публичной выставки. Удивительная особенность книг Гомбриха в том, что автор словно бы обращается к читателю напрямую, вступает с ним в беседу или по меньшей мере преподает ему урок. Темы этих уроков разные, но беседа неизменно возвращается к вопросу о восприятии и о том, как мы обрабатываем информацию, получаемую, когда мы смотрим на произведения искусства, как рассматривание преобразуется в постижение.

Гомбрих учит нас, что, к несчастью, мы можем увидеть лишь то, что уже существует в нашем сознании. Ботаник способен разглядеть малейшие различия в строении листьев или лепестков, но, имея дело с машиной, с большой вероятностью не заметит того, что очевидно для увлеченного автолюбителя. Мы проявляем чудеса наблюдательности, когда нам указывают, на что именно стоит обратить внимание. Объектом этой выставки (которую любезно поддержал Фонд Бернарда Санли) стал не предмет, но его тень, причем тень особого рода. Мы, счастливые обладатели нового знания, начинаем задумываться о том, что ранее ускользало от нашего внимания: почему тени появляются на живописных полотнах лишь изредка и для чего их использует художник?

Великие учителя умеют внушить нам мысль, что мы сами совершаем важные открытия. Я уверен, не мне одному знакомо это чувство: мы закрываем книгу Гомбриха с ощущением, что и нас постигло озарение, что и мы были там с автором, стояли рядом с ним, обозревая из-за его плеча прекрасные дали. Но это лишь иллюзия. Если бы не Эрнст Гомбрих, многое осталось бы для нас незамеченным и непонятым.

Эта небольшая выставка в лондонской Национальной галерее — своеобразный способ отблагодарить сэра Эрнста Гомбриха, члена Ордена заслуг, за то, что он открыл для многих из нас радость созерцания искусства.

*Нил Макгрегор,
директор Британского музея*

ВСТУПЛЕНИЕ

Когда в 1995 году Национальная галерея предложила сэру Эрнсту Гомбриху устроить в его честь выставку, он откликнулся на это предложение со свойственной ему отзывчивостью. Избранная тема отлично подходила человеку, чьи научные интересы объединяют науку и искусство, внесшему большой вклад в изучение живописных приемов изображения плотности и освещенности предметов. Возможно, в наши дни такой разнообразный материал принято оформлять в виде специального проекта на веб-сайте, но эта книга даже через два десятилетия после первой публикации не теряет своей ценности как возможность ознакомиться с важным предметом.

Мы видим тени по утрам, когда солнце еще низко, роса не высохла и легкая дымка стелется по поверхности воды. В этот час пастухи и охотники бредут по изрезанным тенями лесным тропам, совсем как на живописном полотне Альберта Кёйпа (илл. 1). Наше внимание вновь обостряется вечером, когда солнце уже клонится к закату и тени становятся длиннее. Постепенно полная луна взбирается на небосклон, в синеве проступают звезды, а мир наполняется загадочными, бесплотными формами.

Неудивительно, что тени могут пугать нас. Откуда они пришли? Что предвещают? Их порождением стали призраки, например те, что мая-



Илл. 1.
Альберт Кёйп.
Речной пейзаж
со всадником
и крестьянами.
Около 1658–1660 г.
Холст, масло.
123 × 241 см

чат позади одержимого человека на иллюстрации Франсиско Гойи к пьесе «Околдованный поневоле» (El Hechizado por Fuerza). Дон Клаудио, главный герой, верит, что его жизнь вне опасности, пока в лампе горит фитиль (илл. 2).

По ночам в тишине дома мы не боимся теней. Но лишь потому, что привыкли к ним. Ведь мы чаще видим тени, находясь в относительной темноте, когда единственный источник света — свеча, масляная лампа или камин. Некогда открытый огонь был не просто распространенной практикой, но неотъемлемой частью жизни человека. До наступления эпохи газового и электрического освещения яркий свет в помещениях в ночное время был редкостью.

В цикле картин «Модный брак» Уильям Хогарт живописует последствия брака по расчету, заключенного между аристократом-повесой и дочерью зажиточного городского торговца. Сюжет шести полотен

Илл. 2.
Франсиско Гойя.
Сцена из пьесы
«Околдованный
поневоле» (El
Hechizado por Fuerza).
1798 г.
Холст, масло.
42,5 × 30,8 см





из сатиры на современное художнику общество превращается в мрачную трагедию. Действие пятой картины (илл. 3) разворачивается в плохо освещенной спальне. Взгляд зрителя падает на подсвечник, порыв ветра сдувает пламя свечи, в открытом проеме окна виднеется силуэт — это любовник графини, адвокат Сильвертонг. На нем лишь ночная рубашка, он только что заколол графа и в спешке бежит прочь. На шум, который поднялся, когда граф поймал жену с поличным, прибежал сторож, в его руках — лампа. От нее образуются пятна света на потолке и крестообразная тень на двери. Но в комнате есть еще один источник света. Он обозначен в нижнем левом углу картины связкой хвороста и тенью скрытых от зрителя каминных щипцов (илл. 4). Этот свет находится вне пространства картины, на «нашей» территории.

Пока электрическое освещение не получило широкого распространения, зрители, смотревшие на полотна, гораздо больше зависели от дневного света и его источника. Известно, что на алтарных изображениях художники нередко писали тени и свет так, чтобы и на картине, и в часовне он падал с одной стороны. Судя по всему, источник света на полотне определял даже развеску в картинных галереях: Абрахам ван дер Дорт, хранитель картин и редкостей короля Карла I и автор каталога королевской коллекции, всегда отмечал в инвентарных описях направление света на полотне,

Илл. 3, 4.
Уильям Хогарт.
Дуэль и смерть графа.
Из цикла «Модный брак».
Около 1743 г.
Холст, масло.
70,5 × 90,8 см

Илл. 5.
Тени от рамы картины
Андреа Мантеньи
«Мадонна с младенцем,
Иоанном Крестителем
и Марией Магдалиной».
Национальная галерея,
Лондон



предположительно, чтобы сохранить некоторую логику в развеске картин. На парных супружеских портретах свет нередко падает с противоположных сторон, потому что, согласно традиции, такие картины должны были висеть одна напротив другой. В музеях же они почти всегда выставлены бок о бок, однако посетители замечают это несоответствие в освещении лишь изредка.

В наши дни живопись не выставляют при естественном освещении, если же такое происходит, на полотна падает рассеянный дневной свет, идущий откуда-то сверху. Когда его недостаточно, включают электричество. Тогда на первый план выступают не живописные тени, а тени от рам, не предназ-

наченных для экспонирования при верхнем освещении. Дело не только в том, что тени на полотне выглядят не очень красиво: тени от лепнины, бордюров и любых других выступающих элементов могут придать раме странный вид. В коллекции Национальной галереи хранится одна из алтарных картин Андреа Мантеньи. Карниз ее великолепной рамы, украшенной архитектурными элементами, порой отбрасывает на стену с полдюжины теней (илл. 5). В современных музеях глаза на поясных портретах нередко скрыты тенью, а носы скульптур отбрасывают сразу несколько теней, причем одновременно по обе стороны от объекта.

Падающие тени в западном искусстве — такова тема данной книги — нельзя изучать отдельно от изображения светопрозрачности и отражений (рефлексов), которые являются неотъемлемыми атрибутами освещения (как естественного, так и искусственного) в живописной традиции. А раз прозрачность — свойство теней (через них просвечивают предметы), то можно утверждать, что ее история в живописи тесно связана с применением масляных красок, поскольку одним из самых распространенных способов изображения тени было наложение на холст светопрозрачной глазури.

В XVI веке человека не сочли бы наивным чудаком, если бы он попытался снять с картины нарисованную муху или «прилипшую» бумажку, тогда как в XXI веке это вызвало бы сильное удивление. Более того, нередко написанные на переднем плане живописные тени даже побуждали прикоснуться к изображению.

Алтарная картина «Святые Себастьян, Рох и Димитрий» кисти Ортоланно, на переднем плане которой лежит арбалет, служит наглядным примером подобного эффекта, несмотря на то что краски художник положил очень тонким слоем и со временем они частично выцвели (илл. 6 и 7).

Картеллино* — лист бумаги или пергамент, благодаря которому мы знаем, что справа на картине изображен Димитрий (малоизвестный итальянский святой), — нередко встречается на портретах эпохи Возрождения. Зачастую это самый близкий к наблюдателю объект, за исключением тех случаев, когда на поясных портретах рука сидящего отбрасывает тень на парапет, расположенный параллельно краю композиции. В таком случае падающая

* От итал. cartellino — этикетка, ярлык. — *Прим. пер.*



Илл. 6, 7.
Джованни Баттиста
Бенвенути (Ортолано).
Святые Себастьян, Рох
и Димитрий.
Около 1520 г.
Холст (перенесено
с дерева), масло.
230,4 × 154,9 см

ть добавляет драматизма и реалистичности изображению, как на картине «Salvator Mundi» работы Бенедетто Рускони по прозвищу Диана. Здесь обе руки Христа отбрасывают тени на бортик, а та, что поднята для благословения, еще и отбрасывает тень на грудь Спасителя (илл. 8). Это не портрет в привычном смысле слова, а изображение Воскресшего Христа, и игра света и тени призвана подчеркнуть физическую реальность его возвращенного к жизни тела.

В 1519 году художник Андреа Превитали предложил свое видение этого канонического живописного сюжета. Правая рука Христа отбрасывает тень на грудь, а в левой он держит прозрачную державу (илл. 9 и 10). Это удивительный предмет, шар из чистейшего горного хрусталя или венецианского стекла, бывшего тогда в новинку. Благодаря его материалу мы иначе видим то, что проступает позади. Бликами художник обозначает поверхность сферы, а теневые участки дают нам представление о плотности предмета.



Илл. 8.
Бенедетто Рускони
по прозвищу Диана.
Salvator Mundi.
Около 1510–1520 г.
Дерево, масло.
76,2 × 59,1 см



Илл. 9, 10.
 Андреа Превитали.
 Salvator Mundi.
 1519 г.
 Дерево (тополь), масло.
 61,6 × 53 см

Примерно в то же время мастер Франческо Дзаганелли да Котиньола написал «Крещение Христа», на котором изобразил стопы Христа и Иоанна Крестителя в воде, а также тени и отражения на ее поверхности (илл. 11 и 12). Одновременное изображение и теней, и отражений, и тем более того, что находится под водой, встречается нечасто. У Каналетто и его современников, когда они писали венецианские площади и дворники, падающие тени зачастую были изображены очень контрастно (илл. 13 и 14). Однако на видах Большого канала здания и лодки всегда отражаются в его водах, но только у зданий есть тени (илл. 15 и 16).

В коллекции Национальной галереи есть полотно XVIII века, на котором разные эффекты света — прозрачность, рефлексy и тени — не только

играют важную роль, но и взаимодействуют между собой, увлекая и гипнотизируя зрителя. На картине Джозефа Райта «Эксперимент с птицей в воздушном насосе» ученый, подобно жрецу, демонстрирует присутствующим таинства природы (илл. 17 и 18). Загадочному поведению птицы вскоре будет дано научное объяснение, но пока наблюдатели напряжены и напуганы. По крайней мере именно такие чувства выражает лицо одной из центральных фигур — маленькой девочки.

В XVII веке голландские мастера натюрморта особенно тонко умели передать атмосферу напряженности, изображая на своих полотнах опрокинутый до блеска начищенный серебряный сосуд, прозрачный бокал, свечу,

Илл. 11, 12.
Франческо Дзаганелли
да Котиньола.
Крещение Христа.
1514 г.
Дерево (дуб), масло.
200,7 × 190,5 см



Илл. 13, 14.
Каналетто.
Двор каменщиков
в Венеции.
Около 1725 г.
Холст, масло.
123,8 × 162,9 см





Илл. 15, 16.
Каналетто.
Сан-Пьетро-ди-Кастелло
в Венеции.
1730-е гг.
Холст, масло.
473 × 79,5 см



Илл. 17, 18.
Джозеф Райт из Дерби.
Эксперимент с птицей
в воздушном насосе.
1768 г.
Холст, масло.
183 × 244 см



череп и часы, тесно и беспорядочно расставленные на столе. Такие картины должны были не только украшать интерьер, но и напоминать о смерти и тщете всего сущего. Однако именно Райт пишет тени так, что в его картине появляется нечто зловещее. Дети всегда боялись теней, особенно ночных, и все же это единственное, если не считать работы Гойи (см. илл. 2), полотно в коллекции Национальной галереи, на котором изображена именно такая реакция. Только с появлением в XX веке новых форм изобразительного искусства — черно-белого кино и черно-белой фотографии — зловещий эффект, создаваемый падающими тенями, начал активно исследоваться.

В этом вступлении я сделал именно то, что советует в своей книге Гомбрих, — по-новому взглянул на картины из коллекции Национальной галереи, обращая особое внимание на тени. Надеюсь, теперь читатели поступят так же — иначе посмотрят на уже хорошо знакомое как в галерее, так, возможно, и в окружающем мире.

*Николас Пенни,
директор лондонской Национальной галереи*



ВИДЫ ТЕНЕЙ



Илл. 19.
Якопо Понтормо.
Иосиф и Иаков в Египте.
Фрагмент.
Предположительно
1518 г.
Дерево, масло.
96,5 × 109,5 см

ВЗГЛЯД ИСТОРИКА ИСКУССТВА

В языке нет ловушки опаснее, чем метафора, — очень уж велик соблазн воспринять ее буквально. Мне как историку искусства, вне всякого сомнения, было очень лестно получить приглашение стать одним из кураторов серии выставок, названных «Взгляд художника». Однако мне хотелось бы напомнить читателю, что в действительности профессия человека — будь то ремесло художника или научные штудии — никак не влияет на то, что и как именно он видит. Глаз — это инструмент, один из самых удивительных, прошедший миллионы лет эволюционного развития, чтобы живые существа, наделенные способностью двигаться, могли ориентироваться на местности, узнавать сородичей, избегать встреч с врагами, преодолевать препятствия, иными словами, выживать. Мы видим предметы исключительно потому, что свет, падая на поверхность объекта, претерпевает некоторые изменения. Свет и тень обозначают форму, рефлексы на поверхности предмета подчеркивают фактуру, а световые волны разной длины определяют цвет объекта. Мы, как и все прочие живые организмы, умеем обрабатывать и использовать полученную информацию, не осознавая, какие механизмы при этом задействуются. В этом смысле мы все видим мир одинаково и взаимодействуем с ним в меру отпущенных нам возможностей.

Однако зрение передает в мозг великое множество самой разнообразной информации. Если бы мы с одинаковым вниманием обрабатывали ее всю, то потеряли бы способность ориентироваться, не справляясь с ее объемами. Человеческое восприятие всегда избирательно, иначе и быть не может. Но мы можем научиться видеть детали, которые обычно ускользают от нашего внимания. Человек особенно склонен к обучению, если новый навык необходим ему для решения практических задач. Поэтому древние охотники научились различать следы бизонов в первобытных лесах, а знахари наметанным глазом распознавали первые признаки болезни у своих соплеменников. Еще в древности люди заметили, что художники, мастера воспроизведения действительности, развивают особую восприимчивость

к игре света на поверхности. Цицерон писал: «Как много видят художники в светотени, чего не видим мы!»* Конечно, великий философ жил в эпоху, когда живописцы умели создавать на плоскости удивительно правдоподобные изображения, сочетая различные пигменты. В те времена художники учились подмечать детали окружающей действительности, которые затем использовали, чтобы вызвать к жизни узнаваемый образ.

Историки искусства, в свою очередь, научились распознавать ту самую избирательность взгляда художника. Иными словами, специалист по истории искусства видит, какие именно элементы реальности художники разных стилей, школ и направлений используют для создания образов видимого мира**. Предлагаемая выставка призвана привлечь внимание зрителя на то, как и почему художники выбирают выразительные средства. В то же время хочу прояснить: не следует думать, что если художник чего-то не изображает, то он этого не видит. Скажем, китайские художники не рисовали падающие тени, но было бы странно предположить, что они их не замечали. Исследователи обнаружили лишь одну работу, на которой присутствует падающая тень, возникающая в свете луны. Причина ее появления на изображении проста — это была иллюстрация к стихотворению, в котором упоминались лунный свет и тени***.

Очевидно, что в этом сопроводительном издании подобные исключения рассмотрены не будут. Хотелось бы, однако, чтобы читатель задумался над увлекательным вопросом: по какому принципу западные художники решали, когда изобразить падающую тень на своем полотне, а когда нет? Эта небольшая книга еще лучше справится со своей задачей, если после ее прочтения читатель начнет обращать внимание на бесконечное разнообразие проявлений света, как естественного, так и искусственного.

* «*Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia quae nos non videmus!*» Цит. по: Cicero, *Academica*, Book II, 20, 86. (На русском языке цит. по: Цицерон Марк Туллий. Учение академиков. — М.: Индрик, 2004. — С. 101.)

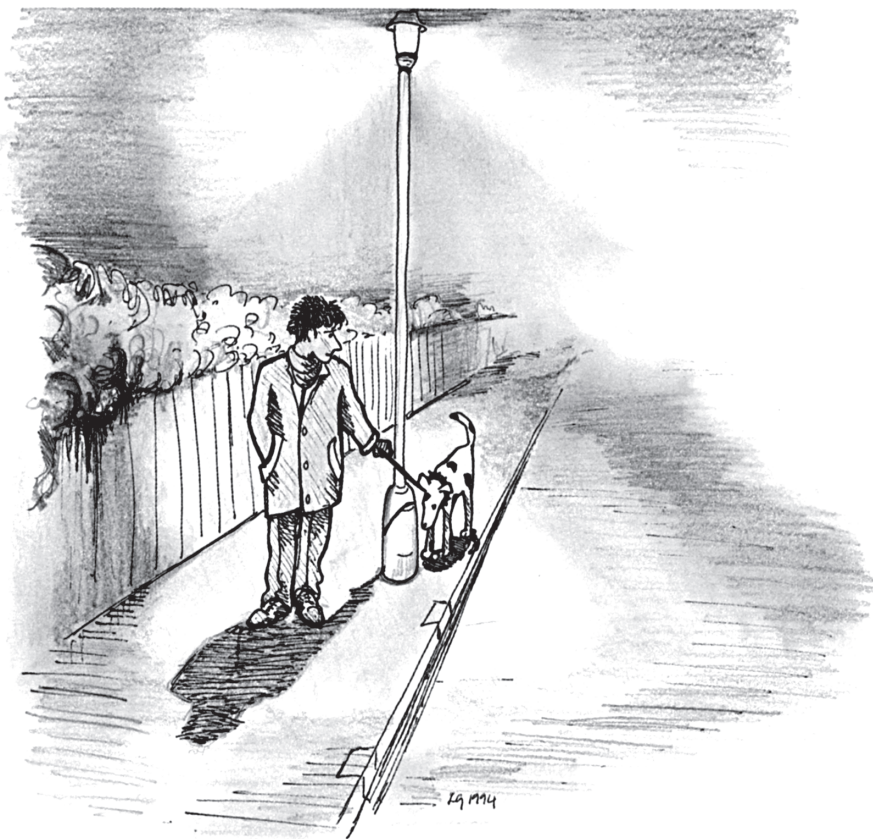
** Иной аспект этого избирательного подхода я осветил в книге *The heritage of Apelles* (Oxford, 1976) в главе «Свет, форма и фактура в искусстве стран по обе стороны Альп в XV веке» (с. 19–38).

*** Эта живописная работа напечатана в каталоге *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, JR* (New York, 1962). Ее автор — художник Цяо Чжун-чан, работавший в первой половине XII века. Картина иллюстрирует нижеследующий отрывок из стихотворения в прозе: «Когда мы достигли склонов Хуан-ни, холода уже наступили, роса уже выпала. Листва с деревьев облетела, наши тела отбрасывали длинные тени на землю; мы взглянули наверх, на полную луну, наслаждаясь ее мягким свечением...» Джеймс Кэхилл, автор предисловия к каталогу, любезно обратил мое внимание на этот исключительный случай.

ТЕНЬ И ЗАКОНЫ ОПТИКИ

Если вы не знаток оптики, предложу вам такое развлечение: попробуйте понаблюдать за кружением и метаморфозами вашей собственной тени в свете уличного фонаря (илл. 20). Подойдите к свету поближе: тень стала короче, она сжалась и оказалась сбоку от вас. Теперь медленно двигайтесь вперед. Постепенно, поворачиваясь по ходу движения, тень сузится и станет длиннее, а затем, в свете следующего фонаря, у вас появится новая тень, но на этот раз позади.

Два неоспоримых закона природы помогут понять эти трансформации. Во-первых, тело человека непрозрачно, оно не пропускает свет. Во-вторых, лучи от фонарной лампы, исходящие из того, что в оптике называют



Илл. 20.
Леони Гомбрих.
Тень в свете уличного
фонаря.
1994 г.

«точечный источник», распространяются, как и любые световые лучи, по прямой. Если вы проведете черту от фонаря до головы, а затем продлите ее дальше, то сможете точно определить, куда именно ляжет ваша тень. Если мостовая идет под горку, то в соответствии с углом наклона тень станет длиннее. И наоборот, если в горку, тень укоротится. Подойдите к стене — и вы увидите, как ваша тень карабкается все выше по мере вашего приближения. Встаньте около ступенек — и она ляжет гармошкой на их поверхность.

При свете дня повторить эти нехитрые эксперименты не получится. Конечно, навскидку определить, при каком освещении я сделал этот автопортрет — в свете уличного фонаря или заходящего солнца, трудно. Однако, если бы я записал процесс съемки на видеокамеру, разница немедленно стала бы очевидна. Подойти к солнцу ближе никак нельзя, потому что оно, где бы я ни находился, расположено на бесконечно великом от меня расстоянии. Тень моя будет одинаковой, куда бы я ни встал, при условии, что наклон поверхности не меняется. Ее форма зависит лишь от часа и времени года, которые определяют широту, а значит, и положение солнца.

Именно эти закономерности лежат в основе работы солнечных часов, изобретенных еще в древности*. Уже в классической Античности существовало множество вариантов этого прибора (илл. 22), а позже механизм стали усложнять, в частности соединяя его с морским компасом. Такой прибор мы видим, например, на картине Ганса Гольбейна Младшего «Послы» (илл. 23).

Точно изобразить подобный инструмент непросто, но с еще большими сложностями сталкивается художник, который хочет показать тени, находящиеся в его поле зрения: он должен помнить о том, что при взгляде с определенной точки они укорачиваются. Блистательным примером работы с перспективой тени можно назвать пейзаж Уильяма Тёрнера, изображающий Петворт в вечернем свете (илл. 24). Едва ли Тёрнер измерял и выстраивал эти быстро меняющиеся тени, но, если представить, какая задача стояла перед ним при написании этого пейзажа, становится ясно, почему прошло так много времени, прежде чем удалось

* См. статью «Солнечные часы» (Dial) в Британской энциклопедии. См. также: René R.J. Rohé, Die Sonnenuhr, Munich, 1984.